

« Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive », Jean-Pierre Bertin-Maghit, Geneviève Sellier (dir.), *La fiction éclatée* vol. 2, Paris, Les Médias en actes, INA/L'Harmattan, 2007, pp. 263-277.

Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive

Valérie Vignaux

Travaillant sur un ensemble de documents ayant appartenu au cinéaste Jean Benoit-Lévy et préservés dans un cadre familial, j'étais confrontée à la diversité matérielle des archives cinématographiques : à la fois papiers (correspondances, scénarios, etc.) mais aussi photographies ou objets. Les institutions spécialisées, lorsqu'elles recueillent les fonds, sont conduites à les dissocier en fonction des matériaux, pour répondre aux contraintes de la conservation. Dans ces institutions, les archives papier, plus aisément accessibles et immédiatement lisibles, contrairement aux dessins, maquettes de décors, costumes ou appareils qui supposent des connaissances spécifiques, sont promues par « la force des choses » au rang de source exemplaire. Ce primat du texte recouvre les singularités des fonds et ignore les mutations en cours, pourtant repérables dans le champ culturel. L'intromission massive des outils numériques, destinés à devenir les intercesseurs incontournables, paraît affecter la nature même de l'archive papier puisque le texte numérisé, donné à voir sur un écran, est livré au regard qui peut le contempler comme une image. Les archives Chaplin par exemple, ont été numérisées avant d'être restituées à la famille (Vignaux, 2005) et l'accès aux documents procède de cette image seule, à l'exclusion de tout recours à l'original. Processus dont pourrait témoigner l'intitulé de l'exposition *Chaplin et les images* (Stoudzé, 2005). L'archive n'est donc plus seulement un texte à lire ou à déchiffrer ; devenue objet à part entière, elle est susceptible d'être exposée et le titre de la manifestation consacrée à Picasso, *On est ce que l'on garde*, affirme de plus une consubstantialité que le regard est chargé de dévoiler (Madeline, 2003). Poursuivant des réflexions déjà engagées à partir d'autres fonds (Vignaux, 2003 et 2006), j'ai souhaité,

264 Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive

pour présenter les archives Jean Benoit-Lévy, les regarder comme des images et, à cette fin, j'ai choisi « une méthode médiatrice, d'où résulte la non-séparation entre le sensible et l'intelligible, ainsi que la possibilité corrélatrice de découvrir l'un dans l'autre » (Dagognet, 1989).

Jean Benoit-Lévy : réalisateur producteur d'archives

Les archives Jean Benoit-Lévy, parce qu'elles résultent d'une sélection opérée par le cinéaste qui, contraint à l'exil lors de la seconde guerre mondiale, dut choisir entre l'essentiel et l'accessoire, produisent une représentation où apparaît en reflet la compréhension qu'il avait de son métier, de son histoire ou de lui-même. Le tri affirme la prévalence de certains documents sur d'autres – ceux qui sont absents – et confère à chaque objet conservé un caractère fondamental. Cette image est induite, suggérée, elle en côtoie une autre explicite, construite ou « officielle », dont témoignent deux archives parmi d'autres. La première est un portrait photographique qui a été mis en scène dans les années 1950, alors que Jean Benoit-Lévy exerçait des fonctions de directeur du cinéma et des moyens visuels à l'Organisation des Nations Unies. La photographie, sans doute destinée à la presse, le présente âgé d'une soixantaine d'années, assis à son bureau dans une attitude qui relève du travail. Le visage est franc, il regarde l'objectif et exprime par le sourire, par la position légèrement relâchée du corps, une sorte de bonhomie naturelle. Un portrait qui correspond à la conscience que cet homme a de lui-même ou à l'image qu'il souhaite transmettre. L'image devait être légendée et le portrait sans doute accompagné d'un des *curriculum vitae* tirés en de multiples exemplaires, en français ou en anglais et conservés dans le fonds. L'entreprise monographique est structurée par des dates qui, en rappelant les temps forts d'une biographie (Vignaux, 2002), restituent une pensée en acte ou comment le subjectif s'objective.

Jean Benoit-Lévy est né le 25 avril 1888, petit-fils de Baruch, personnalité éminente de la communauté juive parisienne, neveu d'Edmond (Meusy, 1995) fondateur de la première salle de cinéma, l'Omnia-Pathé, et frère de Georges, promoteur des cités-jardins. En 1922 il crée sa société de production, l'Édition française cinématographique. À partir de 1924 il participe activement aux réflexions de l'Institut de coopération intellectuelle de la SDN concernant l'emploi du cinématographe à des fins éducatives. En 1926 il fonde le Comité d'études et d'enseignement de la chirurgie par le cinéma et adhère en 1929 au Syndicat de la presse scientifique. En 1935 suite à un voyage d'étude pour le ministre de l'Instruction, il publie *L'Instruction visuelle aux Etats-Unis*. En 1937 il est le président des Artisans d'art du cinéma, société coopérative qui réunit les grands documentaristes d'alors. En août 1941 il émigre aux Etats-Unis et intègre L'École libre des hautes études à New-York. En 1945 il publie à Montréal *Les Grandes Missions du cinéma*. En 1946 il est directeur du cinéma et des moyens visuels à l'ONU. En 1949 on lui propose de succéder à Marcel L'Herbier à l'Idhec. En 1956 il est nommé président d'honneur du CIDALC (Comité international pour la diffusion artistique et littéraire par le cinématographe). Il décède le 2 août 1959.

La particularité du fonds réside dans la variété des archives conservées. Pour les exposer, il était plus aisé de reprendre une distinction en termes de typologie (films, photographies, papiers et objets) adoptée généralement par les institutions conservatrices. Cependant, si cette classification est opérante pour restituer et interroger les documents, elle peut s'avérer impropre car en dissociant les sources, elle efface les liens analogiques et symboliques générés par leur contiguïté.

Les archives et la filmographie

Jean Benoit-Lévy a créé sa société l'Édition française cinématographique en 1922 pour la production d'un film consacré à Pasteur. Les documents conservés concernant la

266 Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive

société sont très parcellaires (aucun devis, aucun contrat) et ne décrivent pas, par exemple, la cession de la gérance sous l'Occupation, avant l'exil. On trouve la déclaration au registre du commerce ; un contrat pour la constitution du capital entre le réalisateur et deux associés ; une augmentation du capital contractualisée en 1938 ; l'attribution de la gérance en 1947 à Edmond Floury, chef opérateur des films de commande, puis à Jean Epstein en 1951 pour la production des ballets filmés. L'Edition française cinématographique produira de 1922 à 1939 la totalité des films de commande, soit près de 300 titres, et les cinq premiers longs-métrages de fiction. Les contenus des rares papiers conservés sont peu intéressants, cependant lorsqu'on les regarde, le renouvellement des emblèmes, toujours prestigieux, qui composent les en-têtes, affirme une communication d'entreprise. Producteur et principal « fournisseur des ministères » comme le soulignent les publicités qu'il fait paraître dans la presse, Jean Benoit-Lévy est aussi réalisateur et à ce titre membre de la société des auteurs de film. Conscience identitaire qui le conduit à apposer en fin de bande, à l'égal d'une marque de fabrique, l'animation de sa signature.

Pasteur, le premier des longs-métrages produits par l'Edition française cinématographique, réalisé par Jean Epstein, est sur-représenté dans le fonds. On relève : trois versions du scénario (« commerciale », « enseignement » et « enseignement technique ») ; un livre de coupures de presse ; des copies d'enfants rédigées suite à la projection du film dans les écoles primaires ; un livre édité par Jean Benoit-Lévy ; un jeu de photographies d'exploitation de grand format et un carton d'invitation à la soirée prestigieuse donnée à la Sorbonne pour les célébrations du centenaire. Ces objets révèlent la variété des fonctions et la multiplicité des enjeux associés à un même objet. *Pasteur* apparaît comme un objet générique pris dans une économie émotionnelle. Les trois versions du scénario correspondent à des circuits de diffusion et de réception. L'édition de prestige, le carton d'invitation et le recueil de coupures de presse rappellent que la production et la diffusion sont régies par des enjeux institutionnels. La préservation des

commentaires écrits par les enfants atteste de l'attachement du cinéaste pour son jeune public et souligne la sincérité de l'investissement éducatif. Parmi les photographies d'exploitation qui, habituellement, mettent en scène les comédiens dans des situations significatives, le regard achoppe sur celle dévolue à la seule présentation d'un microscope en gros plan. Elle évoquait idéalement mon interrogation quant au devenir image de l'archive. En effet, le microscope est l'objet de la révolution pastoriennne, il symbolise également le cinéma scientifique, puisque le docteur Comandon, inventeur du micro cinéma rejoindra l'Institut Pasteur, après avoir bénéficié des subsides de Pathé. L'objet défini par sa représentation, figure un film, *Pasteur*, mais également le cinéma dans ses rapports à la science et la science elle-même.

Le film *La Maternelle*, à l'égal du *Pasteur*, est sur-représenté dans le fonds, puisqu'on trouve le livre de Léon Frappié, le scénario et un album de photographies, mais là encore pas de coupure de presse. Pour ce qui est des autres longs-métrages de fiction, le cinéaste n'a conservé que les livres à l'origine des films, et pour certains – *Altitude 3200* de Julien Luchaire ou *Hélène Wilfur* de Vicky Baum – ils sont autographiés par leurs auteurs. Cet état du fonds est possiblement circonstanciel, il rappelle néanmoins, que le scénario est fondamentalement un document transitoire, entre le livre et le film, et dès lors secondaire.

Parmi les archives, l'ouvrage intitulé *Les Films d'enseignement et d'éducation de Jean Benoit-Lévy*, sans date et sans indication d'éditeur, sans doute autofinancé, signale l'œuvre documentaire. Les correspondances échangées en juillet 1930 qui remercient pour son envoi permettent de le dater et les en-têtes des courriers aux contenus très anodins retracent en partie le réseau institutionnel dans lequel les films s'inséraient. Les lettres proviennent de Berlin (Urania, Institut für volkstümliche Naturkunde) ; de Londres (Empire marketing board – John Grierson) ; de New York (Motion Picture Producers and Distributors of America Inc) ; de Rome (Opera nazionale Balilla per l'assistenza e l'educazione fisica e morale della gioventù) ou de France (ministère de la Santé – D^r Cavaillon ;

268 Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive

Parti social de la santé publique ; Comité catholique du cinématographe – chanoine Reymond). La classification opérée par le sommaire est succincte, elle souligne les commanditaires et les genres et les films sont décrits à partir des relevés d'intertitres. Le catalogue est un premier inventaire faisant état en 1930, de 121 courts-métrages et de six films « épisodiques ». Pour reconstituer la filmographie¹ et parvenir à ce chiffre des 300 titres évoqué par le cinéaste lui-même à la fin des années 1930, il a fallu se référer aux coupures de presse ou aux textes des conférences, abondamment conservées.

En raison de son ampleur, l'œuvre peut-être divisée en sous-catégories. La différenciation des commanditaires (système de production) révèle l'importance de la requête institutionnelle, puisque la majorité des courts-métrages et certains des longs-métrages ont été réalisés pour illustrer des directives ministérielles : ministère de la Santé (hygiène sociale), ministère de l'Agriculture, ministère de l'Instruction (enseignement technique et professionnel). La distinction des destinataires (les publics) témoigne de modalités de diffusion aujourd'hui disparues. Les films, le plus souvent commentés par le maître, dans le cadre d'une leçon, ou par le conférencier chargé d'instruire un public adulte, étaient diffusés sur le territoire national par l'entremise des Offices du cinéma éducateur ou grâce à des camions de « propagande mobile », affrétés par les ministères. La séparation en genres distingue les documentaires des films de fiction, les courts-métrages des longs-métrages, etc. La répartition met en évidence des systèmes de régulation et conduit à dégager des singularités. *Le Voile sacré* (1926), par exemple, vante le travail des infirmières visiteuses, conformément aux requêtes de son commanditaire, le Comité national de défense contre la tuberculose. Long-métrage de fiction, projeté majoritairement dans les circuits

¹Les Archives françaises du film de Bois d'Arcy (CNC), en accord avec les descendantes du cinéaste, ses filles Françoise Dargols et Geneviève Vigouroux et aujourd'hui sa petite fille Liliane Jolivet, ont entrepris une politique systématique de sauvegarde. Leur consultation et leur analyse ont été rendues possible grâce à la très grande obligeance de Michelle Aubert, Jean-Louis Cot et Robert Poupard qui m'ont facilité leur consultation.

d'éducation populaire, il s'apparente par la forme aux autres films de fiction réalisés ultérieurement par Jean Benoit-Lévy et diffusés dans les salles de cinéma. Les différences constatées sont donc essentiellement économiques car il apparaît qu'une même volonté animait l'ensemble : faire du cinéma un agent d'éducation à visée humaniste. Alors que son travail de metteur en scène de films de fiction est reconnu – *La Mort du cygne* est honoré d'un grand prix mondial du cinéma à l'Exposition universelle de Paris en 1937 – Jean Benoit-Lévy continue à animer des conférences illustrées par ses « films de commande. »

Les photographies

Le grand nombre de photographies, éparses ou rassemblées en album, obligeait à leur prise en considération. Contrairement aux papiers, elles n'ont pas été classées par le cinéaste et sont mélangées avec des clichés relevant du familial. Aux côtés des magnifiques albums photographiques consacrés aux films (*Cœur de Paris*, *La Maternelle*, etc.), on découvre des photos le présentant en compagnie de son épouse, lors de son mariage ou sur le bateau qui les emmène vers les Etats-Unis ou en compagnie de personnalités non identifiées, côtoyées à l'ONU. La contiguïté confère aux photographies réalisées dans l'exercice du métier, des connotations personnelles. Ainsi le fait que Jean Benoit-Lévy ait conservé de l'avant-guerre deux portraits, celui de Germaine Dulac et de Jean Espstein, auxquels s'est ajouté après-guerre celui de Robert Flaherty, et qu'ils soient mélangés aux photographies personnelles, trace un lien affectif.

Confié à une institution conservatrice, le fonds aurait sans doute été classé, les photographies dissociées des archives papier et le désordre considéré comme une entrave. Les coupures de presse sont pourtant abondamment illustrées de photographies. Les images extraites des films sont parfois la seule trace d'un titre disparu et les portraits témoignent d'un environnement intellectuel. Parmi les visages des personnalités tutélaires qui composent cette « famille élargie », on retrouve celui d'Edmond Benoit-Lévy, l'oncle et le mentor ; de

270 Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive

G.Michel Coissac (Coissac, 1925) qui officiait dans les commissions commanditaires ; du D' Devraigne (Devraigne, 1928) spécialiste de l'éducation populaire et conseiller scientifique des premiers films ou de Julien Luchaire (Vignaux, 2004) qui, dans le cadre de l'Institut de coopération intellectuelle, tentera de légitimer institutionnellement le cinéma éducateur. Les coupures de presse faisaient également apparaître une série de portraits du cinéaste dont les originaux sont absents des archives familiales. Comme nombre de ses contemporains, Jean Benoit-Lévy a eu recours à un photographe professionnel (Henri Manuel) et à un studio réputé (Harcourt). Les poses ont été mises en scène : le regard droit, il revêt un costume classique et arbore une épingle de cravate. Ces éléments ont été choisis parce qu'ils expriment un caractère franc, sérieux et élégant et le rôle social qu'il entend jouer. Certains des portraits ont été réalisés au cours d'une même séance de pose, mais la variété des angles crée artificiellement une multiplicité d'images. Le cinéaste a joué de cette diversité dans ses envois à la presse, créant ainsi une mise en scène de soi. La conscience représentée dans cette série est sensiblement différente de celle qui fut mise en scène dans l'après-guerre et déjà évoquée en préambule de cette étude.

Les archives papier

Les papiers archivés dans la famille résultent d'une sélection due à l'exil et on peut distinguer entre un avant et un après seconde guerre. Pour l'avant-guerre il semble que tout ce qui a paru concernant le cinéma d'enseignement et d'éducation, principalement dans *Le Cinéopse*, est présent, classé et numéroté, alors que très peu de coupures de presse mentionnent les longs-métrages de fiction. Aucun courrier avec les commanditaires administratifs n'a subsisté. Sous l'Occupation, les documents font état de la déclaration de ses biens à la mairie, en raison de ses origines juives et des démarches en vue du départ aux Etats-Unis. Pour l'après-guerre, les archives de production des films de danse sont conséquentes alors que les documents qui témoignent de ses activités à l'ONU sont rares. Il apparaît que Jean Benoit-Lévy a privilégié les documents qui

avaient trait à la réflexion théorique sur la pratique : les articles écrits par lui ou à son sujet, les textes des conférences, ceux des cours de New York et les ouvrages publiés. Le regard, en rassemblant les couvertures des livres et des plaquettes éditées, reconstruit les visées intellectuelles du cinéaste. Les documents sont donc très nettement parcellaires, d'autres investigations s'avèrent indispensables pour comprendre la singularité de l'œuvre et les possibilités d'un cinéma éducatif dans l'entre-deux-guerres (Cinémathèque française-Bifi, Archives nationales, Archives du Quai d'Orsay, Bibliothèque des Arts du spectacle). On constate également l'absence de papiers mentionnant explicitement la collaboration avec Marie Epstein, cependant son écriture apparaît en note ou en marge des projets de films. Elle est également présente physiquement sur de nombreuses photographies de tournage².

Les objets

Le fonds Jean Benoit-Lévy contient encore des documents composés à partir de matériaux hétérogènes (métal, tissu, carton, etc.) dont la conservation déroute parfois les institutions. Leur préservation est cependant essentielle car, bien que sans contenu textuel, ils témoignent de forts moments émotionnels.

² La collaboration avec Marie Epstein a commencé suite à la réalisation du *Pasteur* par son frère Jean. En raison des nombreuses activités institutionnelles, Jean Benoit-Lévy dut trouver dans la jeune femme la collaboratrice de confiance qui lui était indispensable. Associée au scénario, à la mise en scène et sans doute présente au montage, elle est créditée comme co-réalisatrice aux génériques des films de fiction. Le cinéaste prouve encore s'il le fallait, son caractère progressiste car il aurait pu maintenir Marie Epstein dans un rôle d'assistante, sans que leurs contemporains s'en offusquent. Aujourd'hui cette proximité créatrice est parfois l'objet de contresens, elle conduit à attribuer l'œuvre au seul profit de Marie Epstein ou à supposer des relations intimes entre les deux créateurs. Si l'homosexualité de Jean Epstein est dorénavant avérée, celle de Marie est supposée par les descendantes de Jean Benoit-Lévy. Quoiqu'il en soit, rien, ni dans les archives Benoit-Lévy ou dans les archives Epstein ne permet de conclure à une relation autre que professionnelle.

272 Les archives Jean Benoit-Lévy ou le visible de l'archive

Les archives, lorsqu'elles sont l'objet du regard, apparaissent dans leur pluralité signifiante et la critique du document ne porte plus seulement sur son authenticité, mais s'attache également à relever ces équivoques. Le livret militaire par exemple est avant tout un objet institutionnel, il témoigne cependant d'une personnalité. Blessé par balle à la guerre de 1914, Jean Benoit-Lévy refusa d'être évacué et sera décoré de la Croix de guerre. L'objet symbolise le traumatisme que fut la Grande guerre pour toute une génération, alors que le comportement du soldat confirme l'importance de la nation française pour ces juifs venus d'Alsace (Birnbaum, 1992). Autre exemple, la carte de journaliste à la revue *Cinéma* datée de 1913 est un modèle d'objet « leurre » puisque l'examen de la revue n'a pas permis de retrouver d'articles écrits par Jean Benoit-Lévy ; la revue appartenait à Georges Lordier pour lequel le cinéaste réalisa des chansons filmées. Le carton d'invitation à une soirée organisée en 1937 par les Artisans d'Art du cinéma, en présence de John Grierson, est un objet « indice », car c'est le seul élément conservé signalant la création d'une coopérative de documentaristes. Enfin, l'étoile jaune en tissu est un objet de mémoire et d'histoire ; inscrite dans une histoire individuelle, elle atteste de la judaïté de Jean Benoit-Lévy et expose les raisons de l'exil vers les Etats-Unis ; devenue objet collectif, elle annonce la Shoah.

Le document est dans un premier temps sollicité pour son contenu propre, puis devenu objet ou image, il trouve place dans une « famille » d'objets correspondants. Le catalogue de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture, par exemple, daté de 1939 et conservé par le cinéaste, a dans un premier temps permis de rétablir la filmographie des films produits et réalisés par Jean Benoit-Lévy et distribués par la cinémathèque (Vignaux, 2006). Films dont les génériques avaient été amputés du nom du réalisateur, lors du second conflit mondial, en raison de ses consonances juives ; lacune non rétablie à ce jour car elle permettait pour les détenteurs de copies, le non-paiement des droits d'exploitation. La présence du catalogue rend visible l'absence d'objets similaires et édités par les autres institutions commanditaires, comme la Cinémathèque de la Ville de Paris

ou la Cinémathèque de l'enseignement technique. Absence qui s'avère riche de sens et qui incite à comparer les catalogues des autres fournisseurs patentés, tels que la Compagnie universelle du cinématographe, Gaumont enseignement ou Pathé baby. Apparaît ainsi une volonté commune aux acteurs du cinéma français dans l'entre-deux-guerres (Pathé/Gaumont) de construire une encyclopédie visuelle du monde, de l'homme et de ses ouvrages.

Éloge de l'objet ou le visible de l'archive

La pluralité signifiante des archives révélée dans leur devenir image est nécessairement déjà à l'œuvre dans les images devenues archives. Les films de commande de Jean Benoit-Lévy, objets aux facettes multiples, témoignent idéalement de cette intrication complexe de l'intelligible et du sensible. *La Fleur artificielle* (ca.1922-24), par exemple, a été produit et réalisé pour la Cinémathèque de l'enseignement technique. Film de commande, il expose les contenus de la formation dispensée dans une école parisienne et vante un métier d'art qui permet aux jeunes femmes d'exercer un métier à domicile. Le film, qui trouve place dans une histoire du cinéma français de l'entre-deux-guerres, rend compte également d'une idéologie politique. Documentaire institutionnel, réalisé avec les subsides de la Ville de Paris qui, appliquant les réformes d'Edmond Labbé pour Edouard Herriot alors ministre de l'Instruction, s'engage dans un programme de valorisation des écoles professionnelles, il contribue à l'histoire de l'instruction sous la III^e République. Inscrit dans une histoire des idées, commencée avec l'Encyclopédie de Diderot (Barthes, 1989), des représentations en images des gestes et des métiers, il témoigne d'une durée longue de choix intellectuels et artistiques. Le film pourrait aussi être sollicité pour la compréhension d'une histoire du travail au XX^e siècle ou trouver place dans l'écriture d'une histoire sociale des femmes. C'est également un objet esthétique à part entière, par le soin apporté aux cadres, à la lumière, aux dispositifs cinématographiques et parce qu'il

paraît s'inspirer du texte d'Henri Focillon, *L'Éloge de la main* ; ce dernier, membre des commissions qui statuaient sur l'utilisation du cinématographe dans l'enseignement, fut proche de Jean Benoit-Lévy.

Les archives devenues objets sont exposées au regard ; or celui-ci a la particularité, contrairement au discours oral ou écrit, d'être lui-même son propre opérateur. Le regard s'expérimente et peut être l'objet de multiples variations, il décèle également dans le visible ce qui relève du suggéré ou du non-dit, il montre comment l'objet enferme en lui une théorie qui s'y est matérialisée. L'association des objets saisis en simultané affirme la réitération des actes, des modalités ou des processus. Elle permet de représenter la façon dont l'individu fait sienne la requête sociale, la transforme, la symbolise, voire la détoume : comment il s' imagine dans le monde. La présentation contiguë rend perceptible, sensible car visuel, un état des idéologies, une histoire de la pensée. Ainsi à l'analyse de la fabrication de l'archive, par qui et pour quoi elle a été produite ou à l'analyse de sa structure, la réalité du discours qu'elle véhicule, s'ajoute dorénavant une analyse morphologique : l'archive produit une image de soi objectivée. Or, l'objet cinématographique, que cela soit par sa nature duelle, industrielle et spectaculaire, renvoie, dans une co-présence, à de multiples enjeux qu'il est dès lors possible de déployer.

Pour conclure, je souhaite revenir sur les raisons qui m'ont conduite à entreprendre ces recherches. Pierre Nora, dans l'introduction de son livre *Essais d'ego-histoire*, écrivait : « Les acquis de l'historiographie ont mis en évidence depuis une vingtaine d'années les faux-semblants de cette impersonnalité et le caractère précaire de sa garantie. Aussi l'historien d'aujourd'hui est-il prêt, à la différence de ses prédécesseurs, à avouer le lien étroit, intime et tout personnel qu'il entretient avec son travail » (Nora, 1987). J'ai entrepris cette étude sur le cinéaste Jean Benoit-Lévy, qui, je l'espère, fera l'objet d'un livre, en raison du regard porté sur le réel rencontré. Les documentaires institutionnels, réalisés dans l'entre-deux-guerres, sont aujourd'hui les rares images que nous possédons sur une humanité en général ignorée car « sans condition » et ici

magnifiée par les cadres et les lumières. Michel Foucault dans *La Vie des hommes infâmes* rappelait que : « Pour que quelque chose d'elles [ces personnes anonymes] parvienne jusqu'à nous, il a fallu pourtant qu'un faisceau de lumière, un instant au moins, vienne les éclairer. Lumière qui vient d'ailleurs. Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu et, peut-être, toujours dû rester, c'est la rencontre avec le pouvoir : sans ce heurt, aucun mot sans doute ne serait plus là pour rappeler leur fugitif trajet » (Foucault, 1977).

Bibliographie

- Barthes Roland, « L'univers de l'Encyclopédie » (1964), texte reproduit dans Jérôme Serrai, *Les Planches de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes*, exposition musée de Pontoise, association les amis de Jeanne et Otto Freundlich, 1989, non paginé.
- Birnbaum Pierre, *Les Fous de la République. Histoire politique des juifs d'Etat de Gambetta à Vichy*, Paris, Fayard, 1992.
- Coissac G.-Michel, *Histoire du cinématographe, de ses origines à nos jours*, Paris, Cinéopse/Gauthiers-Villars, 1925.
- Dagognet François, *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin 1989, p.9.
- Devraigne Louis-Jules, *Vingt-cinq ans de puériculture et d'hygiène sociale. Souvenirs. Conférences. Films*, Paris, Gaston Doin et Cie, 1928.
- Foucault Michel, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p.16.
- Madeline Laurence, *On est ce que l'on garde ! Les archives de Picasso*, catalogue de l'exposition, Paris, RMN, 2003.
- Meusy Jean-Jacques, « Qui était Edmond Benoit-Lévy ? », in *Les vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 1995. pp. 115-143.
- Nora Pierre dir. et al., *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p.5.
- Stoudzé Sam, Delage Christian (commissaires de l'exposition), Blouin Patrice, catalogue de l'exposition, *Chaplin et les images*,

musée du Jeu de Paume, 7 juin/8 septembre 2005, Paris, NBC éditions.

Vignaux Valérie, « Jean Benoit-Lévy : un homme de son temps », Les Indépendants du premier siècle, 2002, www.indépendantsducinéma.org.

Vignaux Valérie, « Des archives et de l'historien ou comment chaque époque rêve la suivante », pp. 5-11 in Vignaux Valérie dir., *Archives*, 1895 n°41, Paris, AFRHC-FCAFF, octobre 2003.

Vignaux Valérie, « Jean Benoit-Lévy ou l'ignorance est une maladie contagieuse », Jacques Malthête et Laurent Mannoni (dir.), *Sur les pas de Marey, science(s) et cinéma*, Paris, L'Harmattan/Sémia, Les temps de l'image, 2004.

Vignaux Valérie, « Archives de cinéma et révolution numérique : conduite du changement et formation », 1895, n° 46, juin 2005, pp. 123-126.

Vignaux Valérie, « Le fonds Jacques de Baroncelli ou les discours de l'archive », AFRHC-Les Mistons, 2006.

Vignaux Valérie, « Les papiers intimes de Germaine Dulac ou le corps de l'archive », université de Nanterre - AFRHC, 2006.

Vignaux Valérie, « Cinéma, éducation de masse et propagande agricole dans l'entre-deux-guerres : les films de Jean Benoit-Lévy pour la cinémathèque du ministère de l'Agriculture (1924-1939), *Archives, Revue de l'Institut Jean Vigo*, Perpignan, 2006.

Archives

Archives privées Jean Benoit-Lévy.

Fonds Germaine Dulac et Jean et Marie Epstein à la Cinémathèque française/Bifi.

Fonds Abel Gance à la Bibliothèque des Arts du spectacle.

Archives de la cinémathèque du ministère de l'Agriculture aux Archives nationales et Centre des archives contemporaines (F10-2690 et 2691 et Cartons 10SDI).

Archives de l'Institut de Coopération intellectuelle aux Archives du ministère des Affaires étrangères (SDN/ IN - coopération intellectuelle).

Valérie Vignaux 277

Archives cinématographiques

Films de Jean Benoit-Lévy - et Marie Epstein conservés aux :

- Archives françaises du film de Bois d'Arcy (CNC)
- Cinémathèque française
- Cinémathèque de la ville de Paris/Robert-Lynen
- Cinémathèque du ministère de l'Agriculture.